

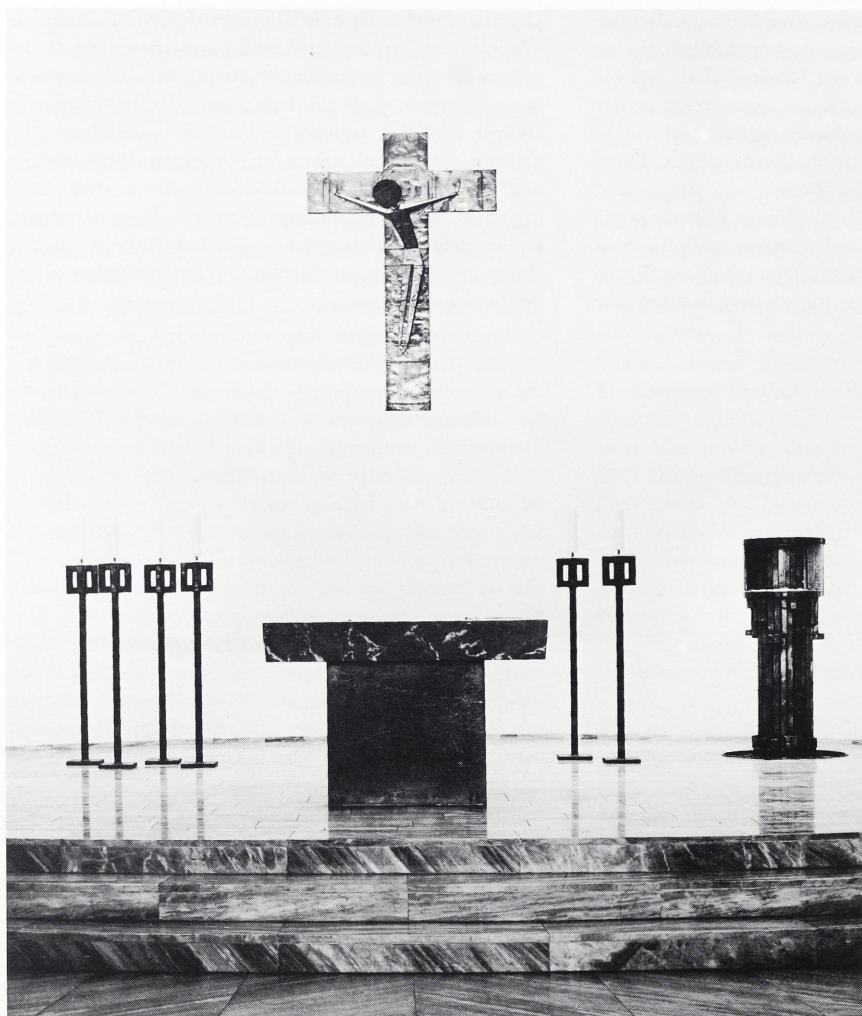
Ausstellungen des Jahres 1973

vorgestellt von Ernst Günther Grimme

Gedächtnisausstellung Ewald Mataré

Am 25. Februar des Jahres 1887 wurde Ewald Mataré in Aachengeboren. Wenn das Aachener Suermondt-Museum in einer Gedächtnisausstellung des 1965 verstorbenen Künstlers gedachte, so geschah dies nicht nur aus dem Bewußtsein, einen großen Sohn dieser Stadt zu ehren. Vielmehr sollte diese Ausstellung Dank an einen Mann sein, der seiner Vaterstadt nach ihrer Zerstörung wichtige künstlerische Akzente gegeben hat.

Die Aachener Ausstellung wollte verdeutlichen, daß Mataré zu den wenigen Künstlern unseres Jahrhunderts zählt, die die verschiedensten Techniken souverän beherrschend, ihre Intuitionen gleicherweise überzeugend durch das Medium des Plastischen, Graphischen und Malerischen auszudrücken vermochten. Wie kaum ein anderer hat er den Aufbruch der Expressionisten mitgemacht, hat sich mit der künstlerischen Botschaft des



Der große Silberkruzifix von Ewald Mataré als Leihgabe in der Pfarrkirche St. Gregorius in Aachen.

Kubismus auseinandergesetzt, und dennoch treten in seinem Werk die Bindungen an fest fixierte künstlerische Strömungen zurück. Stets überwiegt bei ihm das unverwechselbare Eigene. Es ist gewachsen aus dem Lebensbezug zur rheinischen Landschaft, die er als seine Heimat geliebt hat. Mataré hat die Abgrenzungen einzelner Kunstsparten niemals akzeptiert. Schon 1922 schreibt er in sein Tagebuch: »Ich habe wieder so recht deutlich empfunden, daß die Verbindung von handwerklicher Arbeit und künstlerischem Schaffen das Eigentliche ist, was uns heute so ganz fehlt. Die Wechselwirkung zwischen dem geistigen Schaffenwollen und dem Widerstand, den die Materie der Hand entgegengesetzt, ist von unersetzlichem Reiz«. Dieses Zitat wirkt wie ein Programm: Schaffenwollen und Widerstand der Materie!

In seinem frühen Werk, vornehmlich in expressionistischen Holzschnitten, ist dieser »Widerstand« ganz nachvollziehbar. Mataré hat ihn als Mittel der Deformierung und Typisierung in sein bildnerisches Calcül eingebracht und im Sinne intensiver Ausdruckskunst genutzt. Schon damals beginnt die Lösung von den künstlerischen Weggenossen Kirchner und Nolde, und es ist ein erregendes Schauspiel, zu beobachten, wie dieses Sichfortbewegen auch im Bereich des Thematischen sich vollzieht. Große dramatische Bildaussagen, wie sie das Frühwerk, namentlich auch die nichterhaltenen Gemälde zum Gegenstand hatten, weichen der formelhaften Einprägsamkeit typisch

Mataréscher Themen. Man begegnet erstmals den zeichenhaften Verdichtungen von Tierbildern, vornehmlich der Kuh. Und allein an den hier gefundenen Formulierungen läßt sich das Generalthema »Schaffenwollen« gegen den »Widerstand der Materie« verfolgen. Der hier sichtbare Prozeß der Geometrisierung, Vereinfachung, Glättung und Kubisierung bedeutet Erlangung einer ungemeinen Verdichtung des Naturbildes. Der »Widerstand der Materie« wird nicht gebrochen, sondern bewältigt! Aber neben dem »Urtyp« bildnerischer Gestaltung des Tieres bei Mataré, ausgeprägt in der wesenhaften Erfassung der Kuh, des Pferdes, der Katze oder des Hahnes, tritt eine Bildthematik, die Mataré zu einem der wenigen großen Vertreter sakraler Kunst in unserem Jahrhundert werden läßt.

1924 entsteht eine kleine Pietà, bei der nichts mehr an die äußerliche Dramatik und die literarische Wurzel des Stoffes erinnert. Der Künstler machte die Erfahrung, daß auch das Unsagbare künstlerisch ausdrückbar ist. Hier, wie überhaupt in den Porträtköpfen und Tierplastiken dieser Zeit, möchte man von »Tastobjekten« sprechen, in der das »Begreifen« erst durch das nachvollziehende Begreifen der einfühlsamen Hand des Betrachters geleistet werden kann. Dabei bedeutet die Struktur des Materials viel. Jahresringe des Holzes legen sich mitunter um den »Kern« eines Bildwerks, das dadurch den Charakter des naturhaft Gewachsenen erhält.



Mataré hat das Handwerkliche niemals gering geachtet. Es ist ihm immer Voraussetzung zur künstlerischen Gestaltung gewesen. So verwundert es nicht, daß der Künstler stets »materialgerecht« arbeitete, daß diese Tierplastik in Holz gedacht ist, jener Kreuzifixus in Elfenbein, diese Amphore in Terrakotta, jener Leuchter in Bronze, Kupfer oder Silber. Aber auch Glas und Intarsia, Mosaik und Textilgewebe sind in diesem umfassenden Werk zum Medium überzeugender Gestaltung geworden. Man hat zu Recht von einer »Verzauberung des Materials« gesprochen. Es ist charakteristisch, daß der Fülle der Werkstoffe eine Vielzahl von Techniken und Sujets entspricht. Ob Rind oder Phönix, Madonna oder Blumenvase, Engel oder Hahn, Kreuzifixus oder Porträt, alles klingt zusammen in der kraftvoll ursprünglichen Eigenart eines künstlerischen Einzelgängers, dessen Werk sich nicht etikettieren läßt. Zu der plastischen Grundform, von der Mataré verlangt, daß auch ein Blinder sie genießen kann, gesellt sich die Kraft ornamentaler Gestaltung. Der Künstler entfaltet sie in Glasfenstern und Denkmälern, Möbeln und Wandteppichen, in Tellern und Krügen. Er bewältigt den Anspruch des Ornaments am großartigsten in den monumentalen Aufgaben, die ihm die Nachkriegszeit stellte. Es entstehen die großen Portale, von denen die Ausstellung ein Detail des Kölner Domtores zeigte. Ohne illustrativ zu werden, schildert Mataré hier das brennende Köln. Die Klage über den Untergang der alten Stadt ufernt nicht in Äußerlichkeiten aus, sie bleibt vielmehr eingebunden in den Gesamtorganismus dieses Portals. Und hier, wie auch in den anderen großen Türgestaltungen, zeigt sich die tiefe Verpflichtung Matarés gegenüber der großen Vergangenheit, der er sich, sei es im Südquerhaus des Kölner Doms oder den Portalen des Aachener Rathauses, konfrontiert sieht. Hier, am

großartigsten vielleicht im Westfenster des karolingischen Aachener Domes, ist die Forderung erfüllt, die Mataré selbst gestellt hat: »Es muß scheinen, als sei nichts Neues hinzugekommen.« Hier rühren wir an Entscheidendes. Während man bei Stilkopien und eklektizistischen Werken des vorigen Jahrhunderts an alten Bauten genau empfindet, daß hier »Neues hinzugekommen ist«, integriert Mataré seine »Zutaten« aus dem Geist einer zeitfreien Gestaltung, die alle große Kunst miteinander verbindet und, wengleich durch Jahrhunderte getrennt, zu künstlerischen Organismen verschmelzen läßt.

Als Mataré beauftragt wurde, für den Krönungssaal des Aachener Rathauses die Fenster zu gestalten, hat er auf jedes zweifelhafte modische Experiment verzichtet. Er hat den Raum, seine Ordnung und sein Maß befragt und Fenster geschaffen, die im freien Spiel des Lichtes und der Form dem Raum ein neues Element des Lebens hinzufügen. Hier, wie auch im übrigen Werk, ist alles »fertig«. Mataré hat es vermieden, »die Spuren der Arbeit sichtbar zu lassen«.

Als Ewald Mataré 1965 starb, hinterließ er ein Gesamtwerk, dessen Reichtum schier unübersehbar ist. Der Bogen spannt sich vom Engel als Hüter des Essener Münsterschatzes bis hin zur liebevollen Versenkung in die schlichte Umgebung seiner geliebten Landschaft um das niederrheinische Büderich. Wenn die Aachener Ausstellung den Versuch machte, im Rahmen des Möglichen die Schaffensbereiche des Künstlers anzudeuten, so tat sie dies in dem Bewußtsein, daß der eigentliche Mataré sich in seinem Werk nicht in Vitrinen ausstellen läßt, sondern dort zu finden ist, wo die Bindung an die Natur oder die Tradition, einen Menschen oder das Geheimnis des Glaubens große Werke entstehen läßt.



Josef Sanke

Man hat von den Fünfzigerjahren als einer bilderlosen Ära gesprochen und hat die im Bund mit der sichtbaren Natur entstandenen Bilder von großen Dokumentationen der Gegenwartskunst ausgeschlossen. Daß es neben chiffrenhafter Aussage ohne dingliche Bindung und den mannigfachen Kunstströmungen seit Pop-Art und Neuem Realismus auch noch eine empfindliche und empfindsame Ausdruckskunst gibt, fern von der Kurzlebigkeit experimentierfreudiger »Ismen«, beweist das Werk des Aachener Malers Josef Sanke. Wenn der heute 80jährige erst vergleichsweise spät seine Bilder einem größeren Publikum vorstellte, so ist dies Zeichen menschlicher Bescheidenheit, die die Öffentlichkeit scheut. Dieser Wesenszug Sankes geht durch sein ganzes Werk. Es ist dem Menschen gewidmet, vor allem den Kindern, die in Hinterhöfen spielen, einem entschwebenden Luftballon nachblicken und wenig von der Sonne wissen. In manchen Bildern glaubt man, der Rauch vieler Schlote habe sich auf die Vorstädte und Hinterhöfe gesenkt, in deren freudloser, grauverschleierter Kulisse kindliche Spiele zu etwas schemenhaft Unwirklichem werden. In Sankes Bildern fehlt Vordergründiges, Effektvolles und Auffallendes, wie es dem Schwachen so leicht zur Wahrheit wird, während es, wie Jedlicka einmal betont, in Wirklichkeit die Mauer ist, welche die Natur vor dem Wahren aufbaut. Eben diese Mauer ist es, die Sanke in seinen Arbeiten durchbricht. Man spürt sehr schnell, was er liebt, was er haßt, wie sein Mitgefühl bei den Kindern der großen Städte ist und das Erlebnis von Krieg und Gefangenschaft seine Graphiken mitgeprägt hat.

Mehr als 100 Jahre sind vergangen, seit Daumier das Bild einer müde vom Flußufer heraufsteigenden Waschfrau zu einem Bildvorwurf von michelangellesker Größe erhob. Seither hat sich den Künstlern ein neues Feld aufgetan und gerade die Empfindsamen unter ihnen haben ihre Kunst diesen Themen offengehalten. Van Gogh war unter ihnen und die Kollwitz. Sankes Bilder wissen nichts von solch großen Vorbildern. Seine Arbeiten speichern eigene Erfahrung und wandeln sie in künstlerischen Ausdruck um. Sanke ist kein Porträtmaler; überzeugender gelingt ihm die tragische Figur des Harlekins, der sein Gesicht hinter der Maske verbirgt, so wie ihn die Künstler seit dem »Gilles« des Wateau so gerne dargestellt haben. Es geht wie eine stille Klage durch diese Bilder und man meint die Frage zu hören, wie sie Rouault zu einem Blatt seines Misererezyklus gestellt hat: wer zeigt sein wahres Gesicht! Aber Sankes Bilder kennen auch lichtere Töne, das Aufbrechen der Sonne aus grauem Gewölk und Blumen, die sich ihr entgegen drängen. Zweimal hat Sanke den harfenspielenden David und den lauschenden Saul gemalt. Sei es, daß ihm der erste Versuch zu äußerlich geriet, sei es, daß das Thema den Künstler nicht mehr losließ – er malte es ein zweites Mal. Nunmehr deutet sich der Klang der Musik im Spiel der Linien und im Melos der zusammenklingenden Farben an und ihre verzaubernde Kraft wird zum entscheidenden künstlerischen Anliegen.

In Sankes Arbeiten lebt ein romantischer Zug, nicht im Sinne des 19. Jahrhunderts, sondern in dem Vermögen, Gefühls- und Gemütswerte mit der Form auszusöhnen. Dies bedeutet viel in einer Zeit, der die entzauberte, technisierte und rationalisierte Welt die einzig wahre zu sein scheint.

Verborgene Kostbarkeiten Kunstwerke aus dem Magazin des Suermondt-Museums

Manchem Besucher dieser Ausstellung mochte die Begegnung mit Bildern und Skulpturen aus den Magazinen wie ein Wiedersehen mit alten Bekannten sein, denn bei fast allen Werken handelte es sich um Arbeiten, die früher schon einmal in der ständigen Ausstellung des Museums gezeigt wurden. Die Sammlungen dieses Hauses sind inzwischen gewachsen, die Räumlichkeiten hingegen blieben in all ihrer Unzulänglichkeit unverändert. Die Konsequenz: Kunstwerke mußten ihren angestammten Platz räumen, sie mußten es sich gefallen lassen, daß man sie ins Magazin verbannte; und nichts Unerfreulicheres gibt es als solch einen Abstellraum für Kunstwerke. Da stehen sie in langen Reihen, die mittelalterliche Tafelmalerei neben dem niederländischen Interieur des 17. Jahrhunderts, das Rokokobild neben der abstrakten Komposition der fünfziger Jahre. Solange Museen bestehen, gibt es die unzulängliche Scheidung in galeriefähige und magazinierte Bestände. Unzulänglich und unbefriedigend, solange die Möglichkeit besteht, überkommene Ansichten zu revidieren und Magazinstücke hervorzuholen, um sie neuerlich in der Schausammlung zu zeigen. Gefährlich, wo man glaubt, endgültige Entscheidungen treffen zu dürfen und Werke, die einmal als »museumswürdig« gegolten haben, neuerlich dem ungewissen Schicksal des Kunsthandels zu übergeben. Im Suermondt-Museum hat man hiermit seine Erfahrungen bereits gemacht. 1917 wurde in München eine Fülle von Kunstwerken aus dem Besitz des Hauses versteigert, darunter auch eine monumentale »Marienklage«. Man hielt sie für eine mittelmäßige Arbeit des sogenannten Weichen Stils der Zeit um 1420. Fünfzig Jahre später ist das gleiche Vesperbild als Meisterwerk

gotischer Schnitzkunst des frühen 14. Jahrhunderts zu einem hohen Preis über die Sammlung Ludwig wieder für das Suermondt-Museum zurückerworben worden. Kunstwerke haben ihr Schicksal . . . Nur innerhalb einer kurzen Zeitspanne ihrer langen Geschichte werden Bilder und Skulpturen von einer Generation betreut. Diese hat die Aufgabe, die Werke ungeschmälert weiterzureichen an die nach uns Kommenden, die wiederum anders akzentuieren mögen und die Auswahl für Schausammlung und Magazin neu treffen können.

Dabei ist nicht immer allein die künstlerische Qualität oder das, was man dafür hielt, der Maßstab für Ausstellung oder Magazinierung. Diese Dokumentation lieferte hierfür besten Anschauungsunterricht. Vieles hätte durchaus – dank seiner hervorragenden Qualität – in der ständigen Schausammlung bestehen können. Nicht zuletzt war es ein Anliegen dieser Ausstellung, die Relativität des Kunsturteils anschaulich zu machen. So wird der Besuch im Magazin zum Abenteuer. Der Betrachter dieser Ausstellung sollte an ihm teilnehmen und sich fragen, ob nicht manches, was hier hing und zeitlich durch Jahrhunderte von uns getrennt ist, uns im Grunde doch viel nähergerückt erscheint als manches, das erst wenige Jahre alt ist. Zeit ist kein Wertmaßstab, das Alte ist so wenig alt, wie das Neue neu ist.

Das Magazin ist ein Museum, das wieder erschlossen werden muß. Auf die Praxis bezogen heißt dies: Kunstwerke, die nach einer würdigen Bleibe verlangen. Sie ist im Anschluß an die Ausstellung in Form einer Studiengalerie geschaffen worden, die zwar die Raumnot im Suermondt-Museum nicht überspielen kann, doch Kunstwerken ihre Funktion zurückgibt und »verborgene Kostbarkeiten« sichtbar macht.





Joachim Bandau, Christine Meschede

Im Vestibül bewegten sich auf Anruf fünf weiße Kunststofffiguren. Sie waren aus einzelnen Segmenten aufgebaut und durch ein elektronisches System gesteuert. Erst verharren sie reglos, dann setzte sie ein akustischer Impuls in Bewegung. Sie fuhren willkürlich, berührten sich, strebten voneinander weg oder aufeinander zu.

Man stellte sich den Besucher vor, der aus der Abteilung mittelalterlicher Plastik diesen Raum betrat. Er kam aus einer Dimension, in der das Künstlerische

menschliche Züge trägt. Er trat ein in einen Raum, in dem Elektronik und Technik regierten und Apparate agierten, in denen – wie man einmal gesagt hat – »perfekte Brutalität ästhetisiert« erscheint. Denkmäler des Computerzeitalters, lautlos ferngesteuerte Mechanismen mit dem Symbolcharakter des Zeitalters glatten Designs. Es bedurfte nicht einmal der menschlichen Stimme, um die fünf Monstren in Bewegung zu setzen. Andere akustische Reize lösten den gleichen Effekt aus. So kommt es zu der Spannung von technisch sinnvoller Form und sinnloser Reaktion. Damit wird der Metapherncharakter Bandauscher Formulierungen aufgedeckt. Sel-

ten tritt uns diese Spannung zwischen sinnvoller Form und scheinbar sinnloser Steuerung, wie sie unser ganzes Leben durchwaltet, so bestürzend gegenüber wie in diesen Plastiken. Was auf den ersten Blick so deutlich die Zeichen der Ironie, des Bedrohlichen – gepaart mit der Perfektion vollkommener Technisierung – hervorzurufen scheint, ist das Werk eines Künstlers, der mit einem erschreckenden Maß von Sensibilität diese Zeit erfährt und ihr Denkmäler ihrer selbst entgegensetzt, die sich sinnlos, sinnvoll in unberechenbarem Rhythmus bewegen. Sciencefiction ist hier nicht weit, totale Entfremdung ganz nahe, aber nur totale Entfremdung zu dem, was man sonst im Museum zu sehen gewohnt ist. Unter das Photo eines dieser fahrbaren Objekte setzte Bandau 1970 ein Stenogramm seiner Arbeit. »Entwicklung und Produktion von Organgeräten, Transplantationsobjekten, medizinischen Sammlungsstücken, Mißbildungen, Monstren, Denkmälern, Kriegsgeräten usw.«. Womit sonst Menschen in der Intensivstation eines Krankenhauses konfrontiert werden, was sie als Eindruck aus dem Röntgenraum manchmal nur mühsam verkraften, das steht hier in einer neuen Umgebung, ja, wird selbst anthropomorphisiert. Installationsstücke, Schläuche, Brausen, Kuppelungen erinnern wie von fern an menschliche Organe. Auch hier wieder diese seltsame Ambivalenz: einmal die durchaus technisch perfekte Form, »schön« wie das geglückte Chassis eines gut konstruierten Autos, und zum anderen seelenlos in seiner pseudomenschlichen Funktionstüchtigkeit. Die Aorta, die ins Kabel übergeht, das Gehirn als seelenloser Computer. Doch selbst wo der Metapherncharakter aufgegeben ist und die glatte Außenhaut übergeht in reale Beinprothesen, wo Menschen nichts anderes mehr sind als Objekte,

die künstlich beatmet werden, stellt sich keine Brücke zur humanen Welt ein. Das Endprodukt ist immer wieder eine erschreckende Versachlichung. Und genau das ist es was den Besucher so betroffen macht.

So war diese Ausstellung sicherlich nicht bequem, eher bestürzend. Und wenn sie im Suermondt-Museum gezeigt wurde, so beugte sie der Gefahr vor, Kunst als einen »ausgezirkelten Bereich« und »Fluchtstätte des Geistes« betrachten zu können.

Es ist eine seltene Konstellation, daß in einer Künstlerlehre Arbeiten der Frau wie die selbständigen Entsprechungen zur Arbeit des Mannes wirken. Was hier an übermalten Collagen an den Wänden hing, ließ sich wie im filmischen Ablauf als Kontrast zur Statik der Objekte Bandaus begreifen.

Es waren in drei Schichten gebaute Lamellenbilder. Da ist einmal der Raster des Millimeterpapiers, auf den die Collagen, wie sie aus irgendeiner Illustrierten gewonnen wurden, aufgeklebt sind, und zum dritten die farbige Verwischung. Auch das ist eine schmerzliche Optik, die das Auge schockiert. Da werden prominente Politiker, Künstler, Boxer und wer sonst noch immer, zu anonymen Größen, eingespannt in den Bildraster und verlieren durch kühn darüber gelegte graue Pinselstriche ihre Individualität.

Zwischen dem Duktus dieser Malerei werden Realitätsreste sichtbar. Es sind Rudimente von Persönlichkeiten, und es bedarf nur eines kleinen Schrittes, um sie in die Anonymität Bandauscher Monstren zu überführen.

K. F. Dahmen

Es sind acht Jahre vergangen, seit Karl Fred Dahmen zuletzt im Suermondt-Museum in Aachen ausstellte. Er zog damals eine Zwischenbilanz. Schon kündigte sich sein Fortgang aus Aachen an. Ein gutes Jahr später erhielt er die Professur an der Akademie der Bildenden Künste in München.

Die Ausstellung 1973 bezog bewußt Werke aus der damaligen Zeit mit ein: So die riesige lavaartige Fläche des »Roten Bildes«, das für den großen Oberlichtsaal der modernen Abteilung des Suermondt-Museums geschaffen wurde. Es war kein Staffeleibild mehr, sondern gehörte zur Gruppe von Arbeiten, die, auf dem Boden des Ateliers liegend, formal »bestellt« wurden. Leimfarbe wurde mit Sand vermischt, Täler eingetieft, Getrenntes

miteinander verbunden, und so entwickelten sich Schritt für Schritt die einzelnen Bilder zum künstlerischen Organismus.

Wie es in der Aachen-Stolberger Zeit das Gedaultal mit seinen Felsformationen gewesen war, so ist es jetzt die Landschaft des Chiemgauer, die dem Künstler das satte Grün der Wiesen, die Vegetation von Moor und Teichen in seine neuen Objektbilder eingebracht hat. Zur Farbe gesellt sich die wiederum »landschaftliche Ikonographie«, das Kuhhalfter etwa oder das Sägeblatt, der Hanfstrick oder Hufnägel. Doch wie die Dinge ins Objekt eingebracht werden, verlieren sie ihre Unverbindlichkeit und gewinnen in ihren festumgrenzten Räumen den Charakter des Fetischs. Das umgebende Farbfeld in seiner körnigen Oberfläche wölbt sich schrundig und senkt sich reliefhaft zur Mitte hin, bildet so einen Graben, in dem – bildnerisch verdichtet – die Artefakte erscheinen. Was jetzt vor uns

steht, ist Ausdruck einer durch und durch künstlerischen Konsequenz. Was wir 1965 vornehmlich noch aus der Materie des farbigen Reliefs entwickelt sahen, ist in den heutigen Galgenbildern vollends dreidimensional geworden. Zwischen den farbigen Polstern verläuft der senkrechte Graben, in dem die Fundstücke Assoziationen wecken. Auch bei den sogenannten »Bonanzbildern« könnten die eingearbeiteten Patronenhülsen und die Schlauchfragmente die Konstruktion eines ironischen Bezugssystems zulassen. Aber bei Dahmen ist so etwas niemals vordergründig, vielmehr scheint das fertige Objekt die Findung eines solch assoziativen Titels zu begünstigen. Denn alles kann man diesen Objekten nachsagen, nur keine literarische Befrachtung. Der innere Zusammenhang dieser Objektkästen ist so dicht und unauflösbar, daß sich nirgends der Materialcharakter eines Roßhaarbündels oder des aufgewirnten Seilendes ver-

Alte niederländische Kunst in Aachen

Im Zeichen der Begegnung mit den Niederlanden, wie sie in einer Fülle von Veranstaltungen 1973 in Aachen dokumentiert wurde, zeigte das Städtische Suermondt-Museum in Verbindung mit dem Museumsverein Aachen und der Deutsch-Niederländischen-Gesellschaft zu Aachen eine Ausstellung von Werken niederländisch-flämischer Kunst aus sechs Jahrhunderten. Ca. 70 Werke, die aus Privat- und Kirchenbesitz zur Verfügung gestellt wurden, vereinigten sich zu einem farbigen Abglanz der künstlerischen und kulturgeschichtlichen Entwicklung der nördlichen und südlichen Niederlande sowie der Landschaft am Mittellauf der Maas. Es versteht sich, daß es hier nicht um Vollständigkeit ging und daß große Namen, wie sie in jeder Kunstgeschichte auftauchen, fast ganz fehlten. Mitunter führte sogar der Zufall Regie. In Abhebung zu der denkwürdigen Ausstellung, die im Jahre 1955 am gleichen Ort flämische und holländische Gemälde aus Privatbesitz versammelte, wurden nunmehr auch die anderen Kunstgattungen einbezogen. Erstmals wurde in Aachen die kostbare maasländische Emailplatte mit der Darstellung der »Temperantia« aus der Zeit um 1150 ausgestellt, die jüngst in eine Aachener Privatsammlung gelangte und in der Dietrich Kötzsche das Gegenstück zur Justitia-Platte des Scheibenreliquars im Aachener Domschatz sieht. (Er wird hierüber in Band 45 der Aachener Kunstblätter berichten.) Das Aachener Domkapitel zögerte nicht, für diese Ausstellung die beiden Platten miteinander zu vereinigen.

Niederländische Plastik des Spätmittelalters zeigt schon jenen Hang zu anschaulicher Novellistik, wie sie dann die Bildwelt der großen Zeit niederländischer Malerei auszeichnen wird. Von Pieter Bruegel wurde eine hervor-

selbständig. Stets wird die Materie zu einem Element der künstlerischen Gestaltung. Wie stark diese dem Vorgang naturhaften Wachstums verwandt ist, erweist die Fähigkeit dieser neuesten Arbeiten Dahmens, sich in der Landschaft zu behaupten. So stehen sie im Garten des Künstlers vor dem Hintergrund einer sanft gewellten Hügellandschaft, und nicht von ungefähr hat man in der 1972 erschienenen »Chiemgaulegende« die Dahmenschen Objektkästen mit realen Ausschnitten aus Landschaft und Lebenszusammenhängen des Chiemgaues konfrontiert.

Dahmen ist in den acht Jahren, die seit der letzten Ausstellung in Aachen verstrichen sind, weitergekommen. Er hat es nicht nötig, sich kurzlebigen Modeströmungen anzuschließen und Neues um des Neuen willen zu kreieren. Er konnte aus den eigenen Wurzeln weiterwachsen.

ragende Federzeichnung gezeigt. Sie erlaubte den Vergleich mit der Kunst der späteren Maler des gleichen Namens. Der sogenannte Sammetbruegel war gleich mit vier ansprechenden Arbeiten vertreten. Auch die Spannung, wie sie aus der Gegenüberstellung von Bildern der reformierten nördlichen Niederlande zu den aus dem Geist der Gegenreformation lebenden Werken Flanderns resultiert, wurde anschaulich gemacht. Große Namen kommen ins Spiel und lassen Leitbilder erkennen, denen die kleineren Meister gefolgt sind. Doch den Plastiken und Bildern waren auch jene freundlichen Werke gesellt, die mitunter durch die unglückliche Bezeichnung »Kunsth Handwerk« belastet sind. Da gab es kostbarste Delfter Fayencen und edelstes Amsterdamer Silber. Es war von hohem Reiz, innerhalb der Ausstellung die Entwicklung zu verfolgen, die, getragen von höchster Eigenständigkeit, im 18. Jahrhundert in jenen »internationalen« Stil einmündet, dem die landschaftliche Sonderheit zum Opfer fällt.

Diese Ausstellung vereinigte schöne Dinge, die zu ruhiger Betrachtung einladen. Sie zeigte zusammen mit der Dokumentation von 1955, wieviel erlesene Kostbarkeiten niederländischer Kunst im Aachener Raum bewahrt werden. Daß manche Zuweisungen nicht in dem Maße gesichert waren, wie dies bei Werken der Fall ist, mit denen sich die Forschung seit Generationen befaßt, ist eine Binsenweisheit, aber vielleicht half auch hier die Ausstellung, offene Fragen zu klären. Daß die Öffentlichkeit die hier ausgebreiteten Meisterwerke studieren und genießen konnte, wurde den Leihgebern gedankt, die sich für zwei Monate von ihren guten Hausgeistern getrennt hatten, um Menschen daran teilhaben zu lassen, die die Meisterwerke der alten Kunst nicht gering achten, sondern in ihnen Zeugnisse einer unverlierbaren hohen Kultur sehen.



Vier Ansichten der Ausstellung alter niederländischer Kunst in Aachen







Bilder von Hubert Werden und Plastiken von Karl-Henning Seemann

Hubert Werden

Riesige Formate, Aspekte der »Wirklichkeit« und die Wiederorientierung der künstlerischen Aussage am Bild des Menschen kennzeichnen eine neue Phase im Werk des Aachener Künstlers Hubert Werden. Wer sich der letzten Ausstellung entsinnt, in der die Integration neuer Stoffe und Formen ins Werk bestimmend war und das malerische Relief früherer Zeiten vollends ins dreidimensionale des Körperlichen strebte, der war überrascht, nunmehr wieder mit Leinwandbildern konfrontiert zu werden, die sich auf den ersten Blick fremd in Werdens Gesamtwerk ausnehmen. Doch wer den von Werden vertretenen universellen Begriff künstlerischen Ausdrucks nachvollziehen kann, der wird hier einem Künstler begegnen, der aus jahrzehntelanger Beschäftigung mit der Fotografie einen neuen Ansatz für das Leinwandbild gewonnen hat. Sicherlich ist es kein Zufall, daß diese Neuorientierung in den Jahren des neuen Realismus erfolgte. Doch es verdient festgehalten zu werden, daß Werden sich hier nicht von einer Modeströmung mitreißen läßt, sondern das es das eigene photomechanische Stenogramm war, das ihm den Rohstoff zu seinen neuen Bildern lieferte. In den nur scheinbar willkürlich wirkenden Bildmotiven wird Triviales doppelbödig, Gewohntes ungewohnt. Ein Stück Wirklichkeit mutet an, als sei es auf große Leinwände projiziert. Wie von ferne stellte sich die Erinnerung an den Schaffensvorgang alter Meister ein, die mit

Hilfe der Camera obscura zwar einen optischen Sachverhalt formelhaft auf der Leinwand skizzierten, um dann, die Camera obscura als »Zulieferer« eines Bildgedankens schnellstens wieder zu vergessen, und am so vorgefundenen Bildrohstoff die Kraft künstlerischer Gestaltung zu entfalten. Wer sich der kammermusikalischen Abstraktionen Werdens erinnert – die Musik bedeutet viel in diesem Künstlerleben –, wer die Kraft des Geometrischen, die in einer anderen Schaffensphase fruchtbar gemacht wurde, im Auge hat, wer das Strukturelle gepaart mit dynamischen Aufbrüchen, wie sie in den späten fünfziger Jahren Werdens künstlerisches Werk bestimmten, und die feine Ironisierung in den phantasievollen Geschöpfen einer künstlerischen Poesie gegenwärtig hat, wie wir ihnen in den späten sechziger Jahren begegneten, der wird erkennen, wie nunmehr der Kreis sich schließt. Das Surreale, das am Anfang dieses Werkes stand, ist im Laufe von drei Jahrzehnten nicht vollends erloschen, sondern bleibt hinter der Fassade des Realen wirksam. Die Formate der neuen Bilder schaffen einen Maßstab für die Fähigkeit eines Künstlers, große Flächen malerisch zu bewältigen. Man vergißt zwar nicht angesichts der auf die Leinwand gebrachten Objekte die fotografische Linse, die uns solches Sehen lehrte, aber dies ist keine Tautologie, sondern die bildgewordene Erkenntnis, daß die Leinwand bereit ist, eine Wirklichkeit zu reflektieren, die mit dem alten Staffeleibild wenig gemein hat, und dabei kein leichtfertiges Rezept liefert, wohin der Weg weiterhin führen wird.

In die Ausstellung der Bilder von Hubert Werden war eine andere integriert: das plastische Werk von Karl-Henning Seemann. Nun könnte man über die Rolle des Bildhauers in unserer Zeit sinnieren. Was steht da alles nebeneinander: John de Andreas »Polyester-Akte«, Nancy Graves' »Kamele«, Duane Hansons »Frau im Supermarkt«. Die »Kastration eines Negers« von Edward Kienholz fällt einem ein oder Neuenhausens »Bürger von Calais«, Menschenattrappen und doch Augentäuschungen, bemalte Pappmaché-Busen oder der abgerissene Arm an einer Bretterwand. In diese Situation hinein stellt ein junger Bildhauer sein Werk. Er leistet sich die Erinnerung an Rodins »Höllentor« und bekennt sich zu jener geistigen Freundschaft, die ihn mit dem Werk seines Lehrers Heiliger aber auch mit Hrdlicka und Lipchitz verbindet. Ihn kümmert es nicht, was einem da alles einfallen mag vor diesen mächtigen Bronzeleibern, den fleischigen, an der Natur geprüften Körpern und den

»Urkontrasten von Stehen und Liegen, locker und dicht, Mensch und Tier«. Hier entfaltet sich ein unbekümmertes Maß an künstlerischer Freiheit gegenüber dem Diktat des jeweils Modebestimmenden.

Man sah einen Bildhauer am Werk, der, »in Bronze gedacht hat«, dabei mitunter eine fast barocke Freude am Häßlichen und Grotesken entwickelt. Da wölben sich Bäuche kugelhaft vor, verrenken sich füllig voluminöse Glieder, stoßen urtümlich lebenspralle Gestalten kühn in den Raum vor. Spiralförmig schrauben sich Figuren auf einer eigens für sie entwickelten Bühne aufwärts.

Die Flächen von Kirchtürmen werden mit kataraktartigen Menschenleibern erfüllt, und man könnte an Rubens' »Verdamntensturz« denken, der zwei Säle weiter in der Galerie des Museums hängt.